

## EL PAISAJISMO OBSERVACIONAL DE JAMES BENNING: LA REPRESENTACIÓN DE LOS ANGELES EN *LOS* (2000)

Iván Villarrea Álvarez<sup>1</sup>

**Resumo:** James Benning es uno de los grandes cineastas del paisaje norteamericano. Sus películas se sitúan en la intersección entre el cine documental y el experimental, y suelen contrastar el medio natural con el medio modificado, el campo con la ciudad y el pasado con el presente, siempre a medio camino entre el esplendor de la modernidad y la decadencia post-industrial. Su puesta en escena se basa en la observación atenta del territorio, aunque a veces también incluye elementos performativos.

La *Trilogía de California* (1999-2001), en concreto, propone una cartografía crítica del paisaje californiano a través de sus tres partes – *El Valley Centro* (1999), *Los* (2000) y *Sogobi* (2001) – dedicadas respectivamente a los paisajes rurales, urbanos y naturales. Cada una de estas películas consta de treinta y cinco planos fijos de dos minutos y medio cada uno, un dispositivo minimalista capaz de transmitir mucha información sobre el paisaje, la historia y la sociedad norteamericana, así como sobre la propia vida del cineasta.

El objetivo de este artículo es, por lo tanto, analizar la representación que Benning ofrece de Los Angeles en *Los* para comprender las características principales de su estilo, identificado como paisajismo observacional, y las implicaciones socio-históricas de su discurso.

**Palavras-chave:** paisajismo; cine documental; James Benning; *Trilogía de California*; Los Angeles.

**Contacto:** ivillarrea@gmail.com

James Benning es uno de esos cineastas que se han descubierto a sí mismos como seres perceptivos en el espacio (ver Plath 2007, 201). Su obra está basada en la elección del encuadre adecuado, dentro del que introduce “elementos de intriga narrativa a través de acciones marginales y especialmente de la superposición de capas en la banda de sonido” (Martin 2010, 198). Los planos resultantes establecen un juego constante con el espacio fuera de campo mientras muestran una iconografía recurrente compuesta por “grupos de vacas, trenes atravesando el encuadre, chimeneas lanzando humo, campos recién arados, vallas publicitarias, disparos, pozos de petróleo [y] todo tipo de carreteras” (Ault 2007, 106, la traducción es mía). Allá a donde vaya, Benning siempre se las arregla bien para transmitir el sentido del lugar a través de la duración del plano: según él, “un lugar existe en función del tiempo, por lo que

---

<sup>1</sup> Universidad de Zaragoza

uno tiene que sentarse a mirar y escuchar durante un periodo de tiempo para captar el sentido de ese lugar y decidir cómo representarlo” (en Ault 2007, 91-92, la traducción es mía). La duración es, por tanto, el factor clave “para dar tiempo [al espectador] a pensar una imagen mientras la está viendo, [puesto que] la forma en que pensamos una imagen cambia en el curso de su duración” (Benning en Ault 2007, 88, la traducción es mía). De ahí que, sabiendo mirar y escuchar, las películas de Benning pueden ser decodificadas en términos históricos o personales, como ha sugerido Julie Ault:

La obra de Benning es un registro de su conciencia en el tiempo y el espacio, y por lo tanto de su memoria y de como él incorpora el tiempo y el espacio en su propio interior, así como una reflexión sobre la sociedad, la industria, la raza, la historia, el paisaje, el Medio Oeste, el Oeste americano y América en su conjunto (Ault 2007, 111-112, la traducción es mía).

Esta polisemia tiene que ver con la naturaleza abierta del cine paisajístico, que puede ser tan aburrido o tan significativo como el público decida. En el caso de Benning, su hábito de filmar con frecuencia sus lugares de memoria crea una geografía cinemática provista de múltiples significados: por ejemplo, cuando en 1988 se mudó a Val Verde para enseñar en el California Institute for the Arts, su interés geográfico se fue desplazando gradualmente desde los paisajes del Medio Oeste a los del Suroeste. Así, la primera película de este nuevo ciclo fue *North on Evers* (1991), una *road movie* que registraba el itinerario de dos viajes en motocicleta desde Val Verde a New York y vuelta a Val Verde con una parada en Milwaukee. Esos viajes transcurrieron en parte por el estado de Utah, al que Benning dedicó justo después su primer western, *Deseret* (1995), y parte de *Four Corners* (1997), una película que exploraba la cuádruple frontera entre Utah, Colorado, New Mexico y Arizona. Un año después, este desplazamiento hacia el oeste se completaría con *UTOPIA* (1998), en donde el cineasta filmó por primera vez los paisajes fronterizos del

sur de California y el norte de Sonora. Su siguiente paso sería ya cartografiar los distintos tipos de paisaje californiano en la monumental Trilogía de California.

### **La Trilogía de California: cartografía de un paisaje torturado**

Los vínculos geográficos entre las distintas películas de James Benning son, según él ha explicado, resultado de la influencia que cada nueva obra recibe de su inmediata predecesora (en MacDonald 2006, 242; y en Ault 2007, 105-106). La Trilogía de California no es una excepción a esta regla: *El Valley Centro* nació como una prolongación de *UTOPIA* al profundizar en la cuestión del uso productivo de la tierra; *Los* fue posteriormente concebida como su complemento urbano; y por último *Sogobi* mostró su contrario, la naturaleza salvaje, que también puede entenderse como origen del paisaje agrario. Esta transición del medio rural al medio urbano y vuelta al medio natural ha sido interpretada por James como “una dialéctica circular”, en la que “la urbanidad industrial” –si empezamos con *Los*– “genera su antítesis, la naturaleza salvaje, y esta a su vez genera el paisaje agrario del Central Valley como una síntesis entre esos dos elementos –aunque este paisaje se parece cada vez más a la urbanidad expandida de Los Ángeles, de *Los*” (James 2005, 423, la traducción es mía).

La unidad de la trilogía se da entonces a tres niveles: primero a nivel geográfico, ya que el conjunto de estas tres películas “aspira a representar el estado como un todo” (James 2005, 426, la traducción es mía); después a nivel temático, porque toda la trilogía trata sobre distintas formas de ocupación y explotación de la tierra; y por último a nivel formal, en la medida en que cada parte consiste en treinta y cinco planos fijos de dos minutos y medio de duración seguidos por una lista detallada de las localizaciones de rodaje, en la que cada lugar está identificado por la acción que transcurre en él, por su ubicación y por su propietario. De este modo, según James, “la trilogía (...) [alude a] la división de clases que existe en el sistema social que estructura la geografía californiana” al mostrar “un reparto del trabajo controlado por los más ricos y las corporaciones” (James 2005, 427-428, la traducción es mía). El paisaje está así claramente “permeado por el capital y el trabajo”, como ha

señalado Claudia Slanar, puesto que todo lugar tiene un propietario y todo recurso natural se ha convertido en una mercancía (Slanar 2007, 171, la traducción es mía).

Benning es consciente de que la percepción actual del paisaje californiano está mediada por sus múltiples representaciones, ya sea como reserva de territorio no humanizado o como un espacio de intereses en conflicto: la primera perspectiva considera que hay que conservar la naturaleza salvaje y protegerla de la erosión humana, mientras que la segunda se preocupa más por su potencial económico como fuente de materias primas, espacio urbanizable, reclamo turístico o incluso localización cinematográfica. En opinión del cineasta, el paisaje californiano ha sido moldeado por la actividad humana hasta el punto de haberse convertido en “un paisaje torturado” (en Ault 2007, 92, la traducción es mía). De hecho, filme donde filme, siempre encuentra el mismo proceso: el hombre trata de domesticar a la naturaleza, y la naturaleza responde infiltrándose en el espacio humano. Desde esta perspectiva, *El Valley Centro* muestra la transformación de la naturaleza salvaje en el paisaje rural; *Los*, la presencia de la naturaleza en las zonas urbanas; y *Sogobi*, la imposibilidad de encontrar una naturaleza inalterada.

Para contrarrestar la representación habitual de Los Ángeles como una ciudad de playas y palmeras habitada por una población mayoritariamente blanca, Benning la retrata a partir de los cuatro tipos de paisaje que mejor definen el modelo territorial del sur de California: los paisajes expandidos, los paisajes intermedios, los no-lugares y los paisajes banales. El primero de estos conceptos, los paisajes expandidos, se refiere a aquellos paisajes producidos por “el crecimiento urbano que desborda los límites de la ciudad” (Ingersoll 2006, 3, la traducción es mía). Desde los años cincuenta, muchas ciudades norteamericanas doblaron o triplicaron su extensión tradicional gracias a un proceso de suburbanización masivo, dando lugar a una sucesión no jerarquizada de casas unifamiliares, centros comerciales y espacios vacíos organizados en función de su acceso a las redes de transporte. Soja ha advertido que este proceso “podría estar más avanzado en el sur de California que en cualquier otro lugar de Estados Unidos”, hasta el punto de se ha convertido, en realidad,

en “una urbanización regional masiva” (Soja 2008, 208). Esta dispersión ha provocado un aumento de los paisajes intermedios, una serie de espacios a medio camino entre el medio natural y el medio humanizado que han sido descritos por Lars Lerup como “incompletos, inacabados, estancados en algún punto entre el desarrollo y el abandono” (Lerup 2000, 158, la traducción es mía).<sup>2</sup> Los principales nodos en esta clase de territorios son no-lugares como aeropuertos, autopistas, hoteles o centros comerciales, es decir, aquellos espacios que, siguiendo la definición del antropólogo francés Marc Augé, “no son en sí lugares antropológicos y que (...) no integran los lugares antiguos” (Augé 1993, 83). El tejido urbano que los rodea suele carecer de una identidad distintiva, ya que ha sido moldeado a partir de modelos estandarizados reproducibles en cualquier lugar del mundo. Estos espacios intercambiables han sido denominados por Francesc Muñoz como paisajes banales, un concepto que identifica a aquellas “morfologías urbanas relativamente autistas en relación con el territorio” (Muñoz 2010, 190). Este tipo de paisaje sería el resultado de la reciente tematización y brandificación de las áreas centrales y periféricas de la ciudad, un proceso que intenta transformar cada ciudad en una marca competitiva dentro del mercado mundial (ver Muñoz 2010, 195).

En *Los*, Benning retrata Los Ángeles como un conjunto de lugares dispersos que suelen encajar en una u otra de estas categorías, como se puede ver en el Cuadro 1: la presencia de algunos paisajes expandidos hace referencia a la expansión voraz de la ciudad por el territorio; la abundancia de paisajes intermedios vincula esta película con las otras dos de la trilogía; los numerosos no-lugares confirman su ubicuidad en el tejido urbano actual; y la inclusión de media docena de paisajes banales indica la aparición de nuevos espacios de poder socioeconómico en West Hollywood, Bunker Hill, Orange County, el Financial District del Downtown, Koreatown e incluso Chavez Ravine. Algunas imágenes –señaladas en cursiva– pueden incluirse en dos categorías diferentes, y tan solo diez de los treinta y cinco planos de la película –menos de un tercio

---

<sup>2</sup> El concepto de paisaje intermedio fue formulado por primera vez por el historiador estadounidense Leo Marx en su obra *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America* (Marx, 1964).

del metraje– no se corresponden con ningún tipo de paisaje, dado que están dedicados mayoritariamente a actividades productivas.

**Cuadro 1: Los planos según tipo de paisaje<sup>3</sup>**

Tipo de Paisaje	Nº de Planos	Planos
Paisajes Expandidos	5	3, 5, 17, 19, 20
Paisajes Intermedios	9	1, 3, 12, 14, 23, 26, 31, 32, 35
No Lugares	9	4, 7, 10, 15, 19, 21, 24, 30, 34
Paisajes Banales	6	2, 8, 9, 16, 21, 24
Actividades Productivas	8	6, 11, 13, 18, 25, 27, 28, 33

**Cuadro 2: Los planos según su ubicación geográfica<sup>4</sup>**

Ubicación Geográfica	Nº de Planos	Planos
1. Los Angeles County	31	
- Los Angeles Plains	16	
· Downtown	5	7, 8, 16, 22, 34
· Westside	5	West Hollywood (2), Westwood (29), Santa Monica (5), LAX (10), Baldwin Hills (23)
· Sur	3	South Central (31), Vernon (28), Maywood (12)
· Santa Monica Hills	2	Griffith Park (17), Chavez Ravine Hill (24)
· Mid-City	1	Koreatown (21)
- San Fernando Valley	8	1, 4, 11, 14, 20, 25, 27, 30
- Santa Clarita Valley	4	3, 4, 19, 33
- Long Beach	3	6, 15, 18
- Malibu	1	35
2. Orange County	3	9, 13, 26
3. Riverside County	1	32

<sup>3</sup> Los planos 22 y 29 no aparecen en este cuadro porque muestran un escuadrón de policía y un cementerio.

<sup>4</sup> El plano 4 fue filmado en el Newhall Pass, la frontera natural entre los valles de San Fernando y Santa Clarita, por lo que ha sido contado dos veces.

La combinación de estos cuatro paisajes refleja el elevado nivel de entropía que caracteriza las ciudades del Sun Belt: cuanto menos organizado está un territorio, menos definida será su identidad, como sugirió Albert Pope en su libro *Ladders* (Pope 1996). La urbanización regional masiva en el sur de California ha llevado al Gran Los Ángeles a expandirse por cinco condados: Los Ángeles, Orange, San Bernardino, Riverside y Ventura. Benning filmó la mayor parte de *Los* sin salir del primero, dado que su extensa superficie – 10.570 kilómetros cuadrados – le permitieron documentar una amplia variedad de lugares y paisajes, como se puede ver en el Cuadro 2 y en el Mapa 1. El vértice de Benning en esta región, según los resultados del mapa, es siempre Val Verde, su lugar de residencia, situado al noroeste de Los Ángeles (en la esquina superior izquierda del mapa): ese es el lugar desde el que el cineasta percibe el territorio. Desde allí, Benning está obligado a tomar la Interestate 5 – la autopista que vertebra buena parte de la región urbana de Los Ángeles y la comunica con las principales ciudades de la costa oeste– para llegar a cualquier destino, en un movimiento perpetuo que documenta implícitamente la dependencia del automóvil en las ciudades del Sun Belt.



Mapa 1. Localizaciones de rodaje de *Los*. Mapa disponible en <http://g.co/maps/ct97j>

Benning contrarresta en *Los* la sobrerrepresentación en el cine *mainstream* de las zonas de renta más elevada al destacar la importancia demográfica y territorial de los suburbios del valle de San Fernando y del de Santa Clarita. Hay más imágenes de estas dos áreas juntas – en concreto, 11 planos en total, casi un tercio del metraje – que del conjunto del Westside y Orange County – 8 planos – o del Westside y el Downtown – 10 planos – en un intento explícito de equilibrar su presencia real y simbólica en la experiencia cotidiana de la ciudad para alguien, como Benning, que vive en sus suburbios septentrionales. Por este motivo, el Downtown aparece representado únicamente por sus dos extremos: el oeste, entre Figueroa y Olive Street, es el territorio de los rascacielos y los hombres de negocios [planos 7 y 16, Imagen 1]; y el este, entre Main Street y el río Los Ángeles, es en donde se encuentra la cárcel del condado y la mayor parte de indigentes de la región [planos 8 y 34, Imagen 2]. El punto de sutura entre estos dos mundos – el corredor Broadway-Spring – no aparece en la película, quizás para enfatizar la polarización espacial de la zona (ver Soja 2008, 358).



Imágenes 1 y 2: *Los*, Arco Plaza (izquierda) y Skid Row (derecha)



El cineasta evitó conscientemente buena parte de los lugares más reconocibles de la ciudad para restaurar la presencia en pantalla de la clase obrera: frente a aquellos discursos que afirmaban su desaparición como consecuencia de la crisis industrial, *Los* revela un paisaje urbano dominado por todo tipo de lugares de trabajo en donde los trabajadores están representados de forma metonímica. Así, el Cuadro 3 muestra que dos tercios del metraje están dedicados a los usos productivos del territorio, entre los que destacan las actividades del sector terciario, desde el comercio internacional hasta la gestión de residuos. A su vez, ciertas actividades del sector primario, como la agricultura y la minería, todavía siguen presentes en el interior de la ciudad, mientras que la industria parece experimentar un ligero retroceso: cuatro planos de treinta y cinco no parecen demasiados, pero al menos muestran instalaciones en funcionamiento.<sup>5</sup> Los seis planos de infraestructuras de agua y transporte han sido contados como usos productivos del suelo al ser esenciales para la circulación de materias primas y mercancías, como la propia agua. Los usos recreativos, por su parte, se corresponden con aquellos lugares en los que la naturaleza invade la ciudad, como los parques, las playas, los cementerios o los campos de deportes, así como lugares de reunión como la Crystal Cathedral de Garden Grove, en Orange County. Por último, el uso residencial del territorio tan sólo aparece en un par de planos, que no obstante resumen perfectamente la lógica de la urbanización dispersa desde la colonización del territorio [Imagen 3] al usufructo de la tipología residencial más deseada [Imagen 4].

---

<sup>5</sup> La desindustrialización de Los Ángeles nunca alcanzó el nivel de las ciudades del Rust Belt, dado que la ciudad también experimentó un proceso simultáneo de reindustrialización que, según Soja, “reorganizó el fordismo en direcciones muy diferentes” (Soja 2008, 252).

**Cuadro 3: Los, planos según usos del suelo y tipo de actividad económica**

Usos del suelo	Nº de planos	Planos por tipo de actividad
1. Uso Productivo	24	
- Sector Primario	3	Agricultura (31), Minería (23, 33)
- Sector Secundario	4	Industria (11, 18, 28), Construcción (27)
- Sector Terciario	11	Comercio (6, 15, 21), Mercado Inmobiliario (3, 8), Instituciones Represivas (7, 22), Gestión de Residuos (13, 25), Finanzas (16), Publicidad (2)
- Infraestructuras	6	Red de Transportes (4, 10, 15, 30), Infraestructuras Hidráulicas (1, 12)
2. Uso Recreativo	9	Espacios Abiertos (5, 17, 26, 29, 32, 35), Deportes (14, 24), Lugares de Reunión (9)
3. Uso Residencial	2	3, 20

NOTA: El plano 34 no aparece en este cuadro porque muestra más bien la falta de vivienda en Skid Row



**Imágenes 3 y 4: Los, parcelas urbanizables en Stevenson Ranch (izquierda) y una vivienda privada en Encino (derecha)**

Todos estos lugares son piezas de una narrativa histórica que explica el crecimiento sostenido de Los Ángeles desde inicios del siglo XX. Comenzando con el capitalismo inmobiliario [planos 3, 8 y 20], el desarrollo de la ciudad fue posible gracias a la construcción de una amplia red de infraestructuras hidráulicas [planos 1 y 12] y varias redes de transporte regional [planos 4 y 30]. La economía local se benefició de la creación de una bahía artificial en 1907 [plano 6], del establecimiento de la industria cinematográfica en los años diez [plano 2], del descubrimiento de nuevos campos de petróleo en los años veinte [planos 18 y 23], del auge de la industria aeronáutica tras la Segunda Guerra Mundial [plano 10] y de la reciente integración de la ciudad en las redes del capital global [planos 8, 16 y 21]. Este relato de un progreso económico continuado también oculta una contrahistoria llena de escándalos políticos, protestas sociales y revueltas violentas, en las que el recurso a las instituciones represivas ha sido la forma habitual de mantener la paz social [planos 7 y 22].

Todos estos lugares y actividades se representan en *Los* con una profunda conciencia de clase, sugiriendo que el espacio social en Los Ángeles ha sido históricamente producido a partir de criterios de clase, raza y género (James 2005, 427). La película es bastante clara en este punto: los espacios del poder –el Westside, Orange County, el Financial District del Downtown y el Valle de San Fernando– son territorios blancos [planos 5, 9, 16 y 20], pero la mayoría de personas que aparece en el metraje son latinas, como ya ocurría en *El Valley Centro* [planos 7, 14, 17, 19, 20 y 31]. Además, la elección de ciertas localizaciones evoca una historia concreta de clase y de raza, como en el caso de Bunker Hill [plano 8] y Chavez Ravine [plano 24], dos antiguos barrios de clase obrera –el segundo habitado mayoritariamente por chicanos– que fueron erradicados de la trama urbana en los años cincuenta para dar paso, respectivamente, al Financial District y al Dodgers Stadium. Benning nunca explicita estos relatos históricos porque suele estar más interesado en el presente que en el pasado del territorio, pero esto no quiere decir que no sea consciente del valor conmemorativo de sus imágenes. Al contrario, si él filma el presente es precisamente para documentar todo aquello que podría

desaparecer en un futuro, como el South Central Community Garden [plano 31], que actualmente no es más que una parcela vacía de terreno.<sup>6</sup>

Dentro de cada plano de *Los*, Benning establece una serie de tensiones internas y micronarrativas para enfatizar su condición de paisajes en movimiento. El efecto resultante puede ser la hipnosis inducida por secuencias cíclicas o flujos continuos, la sorpresa ante acontecimientos inesperados o la incerteza de no saber si una acción se va a completar dentro de la duración del plano. Durante dos minutos y medio, el público puede explorar el paisaje con sus ojos en lugar de con sus pies, como si estuviese en ese mismo lugar junto al propio Benning. Por consiguiente, lo que a primera vista parece un registro objetivo del paisaje urbano se convierte en un viaje subjetivo que vincula el paisajismo observacional con el autobiográfico: los treinta y cinco planos de *Los* son, en realidad, treinta y cinco performances en las que el cineasta visita distintos lugares del Gran Los Ángeles para filmar “como [se] siente en esos lugares en esos precisos momentos” (Benning en MacDonald 2006, 245, la traducción es mía). Desde esta perspectiva, cada localización de rodaje en el conjunto de la trilogía es, ante todo, un espacio vivido que Benning desea compartir con el público:

Yo tiendo cada vez más a experimentar cosas por mí mismo y a realizar películas sobre esas experiencias porque creo que hay algo maravilloso en compartirlas con alguien. Pero si alguien me acompañase durante el rodaje de estas películas, simplemente no podría hacerlas. Tengo que tener esa experiencia por mí cuenta para poder filmarla (Benning en Ault 2007, 90, la traducción es mía).

Siendo tan observacional como performativa, la Trilogía de California muestra así un paisaje que es simultáneamente objetivo y subjetivo, material y emocional, épico y lírico: podemos entenderlo como un conjunto de “capas

---

<sup>6</sup> Un grupo de residentes latinos del barrio de South Central convirtieron este lugar en una granja urbana desde 1994 hasta 2006, cuando fue destruida a petición de su propietario nominal. La película *The Garden* (Scott Hamilton Kennedy, 2008) documenta la lucha de estos granjeros urbanos por conservar el uso agrícola de este terreno.

sedimentadas de acontecimientos históricos” (Slanar 2007, 178, la traducción es mía), “un mapa de denuncia política” (Muñoz Fernández 2011) o una proyección geográfica del propio cineasta. Esto quiere decir que un dispositivo cinematográfico tan neutro y distanciado como el paisajismo puede transmitir una visión personal del espacio representado en la medida en que la forma en la que alguien mira el paisaje revela implícitamente una forma de estar en el mundo y de relacionarse con él. Por lo tanto, la Trilogía de California de James Benning puede considerarse como una cartografía cinematográfica de las transformaciones en curso de este territorio, así como un diario privado de los viajes y experiencias del cineasta a través de su geografía.

## BIBLIOGRAFIA

- Augé, M. 1993. *Los ‘no lugares’. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Ault, J. 2007. “Using the Earth as Map of Himself”. En B. Pichler & C. Slanar (Eds.), *James Benning*, 88-112. Viena, Austria: Österreichisches Filmmuseum.
- Ingersoll, R. 2006. *Sprawltown*. Nueva York, EUA: Princeton Architectural Press.
- James, D. E. 2005. *The Most Typical Avant-garde: History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles*. Berkeley & Los Angeles, EUA: University of California Press.
- Lerup, L. 2000. *After the City*. Cambridge, EUA: MIT Press.
- MacDonald, S. 2006. *A Critical Cinema 5. Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley, EUA, Los Angeles, EUA, y Oxford, RU: University of California Press.
- Martin, A. 2010. “La tentación documental”. En A. Weinrichter (Ed.), *Doc. El Documentalismo en el Siglo XXI*, 185-201. Donostia-San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián / Filmoteca Vasca.
- Marx, L. 1964. *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*. Nueva York, EUA: Oxford University Press.

- Muñoz, F. 2010. *Urbanización, Paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Muñoz Fernández, H. 2011. “Eses mestres que nos gustaría ter. Pedagogía da imaxe: Straub-Huillet / Benning / Godard”. En *A Cuarta Pared*, 7, 10 de diciembre de 2011. Consultado el 16 de octubre de 2013:  
<http://www.acuartapared.com/pedagogia-straub-huillet-benning-godard/>
- Pope, A. 1996. *Ladders*. Houston & Nueva York, EUA: Princeton Architectural Press.
- Plath, N. 2007. “On Future Arrivals of Container Drivers. Five Brief Comments on One Image from James Benning’s *California Trilogy*, expanded”, 193-209. En B. Pichler & C. Slanar (Eds.), *James Benning*. Viena, Austria: Österreichisches Filmmuseum.
- Slanar, C. 2007. “Landscape, History and Romantic Allusions. *El Valley Centro* (1999) to *RR 2007*”. En B. Pichler & C. Slanar (Eds.), *James Benning*, 169-180. Viena, Austria: Österreichisches Filmmuseum.
- Soja, E. 2008. *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Madrid: Traficantes de Sueños.